

Ewa Partyga

Trolle i syreny w mieszczańskich wnętrzach późnych sztuk Henrika Ibsena

Wszyscy czytelnicy dramatów Ibsena zdają sobie sprawę, jak ważną rolę w *Peer Gyncie* odgrywają folklorystyczne interteksty, ludowe podania, baśnie, ballady. Galeria postaci tego poematu dramatycznego oraz jego akcja zostały ukształtowane tak, że nie trzeba nawet sięgać do przypisów, by wytropić aluzje do świata ludowych symboli i obrazów. Ślady folklorystycznych inspiracji w późniejszych dramatach Ibsena, w sztukach o tematyce współczesnej, są znacznie trudniejsze do rozpoznania, nierzadko w ogóle niezrozumiałe dla czytelnika polskich przekładów pisarza. O ile jednak świat trolli i poetyka ludowych przyśpiewek inkrustujących *Peera Gynta* bywa dla współczesnych inscenizatorów kłopotliwym balastem, a widok trolli na scenie wprawia widzów w pewne zakłopotanie, o tyle odsłonięcie balladowego tła dramatów późnych pomaga czasem odkryć innego, bardziej interesującego Ibsena niż ten, który podsycił publiczną debatę wokół wielu niegdyś palących, dziś częstokroć rozwiązanych problemów społecznych.

Dobrym przykładem jest tu historia jednego z inspirowanych twórczością Ibsena przedstawień Roberta Wilsona, który sięgnął przed paru laty po *Fruen fra havet* (*Kobietę z morza*¹) Ibsena, dramat napisany po *Rosmersholmie*, a przed *Hedda Gabler*. Wilson, zainteresowany postacią głównej bohaterki tej sztuki, nie zaufał tekstowi norweskiego dramatopisarza, lecz posłużył się swobodną adaptacją przygotowaną przez Susan Sontag². Susan Sontag zaś, szukając inspiracji w szkicach i notatkach Ibsena do tego dramatu, postanowiła archeologicznym gestem „odkopać” pierwotną warstwę tekstu: wprowadziła do swej adaptacji folklorystyczny materiał, który stanowił punkt wyjścia autora, wydobywając tym samym na powierzchnię to, co określiła jako „Ur-text”³. Sontag, uznawszy niekompatybilność dwóch typów postaci, które Ibsen nałożył na siebie w tym dramacie – sfrustrowanej żony, uwięzionej w mieszczańskim małżeństwie z rozsądku, i pierwotnej, nieokiełznanej przez kulturę, archetypalnej kobiety-foki czy syreny

¹ W języku polskim nie ma na razie „kanonicznej” wersji tego tytułu – sztuka była wystawiana pod różnymi tytułami (*Kobieta morską, Oblubienica morza*). Posługuję się tutaj tytułem *Kobieta z morza*, jaki nadał sztuce Sontag (a tym samym i sztuce Ibsena, bo Sontag przejmując angielską wersję tego tytułu) jej tłumacz, Jarosław Anders. Tytuł norweski to „rozmontowana” wersja *Syreny* (*Havfruen*), pierwotnego tytułu sztuki Ibsena.

² Por. S. Sontag, *The Lady from the Sea*, „Theater” 1999, vol. 29, issue 1, s. 92–114. Polską wersję *Kobiety z morza* Robert Wilson wyreżyserował w roku 2005 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, obsadzając w roli tytułowej Danutę Stenkę.

³ Por. S. Sontag, *Rewriting „The Lady from the Sea”*, „Theater” 1999, vol. 29, issue 1, s. 88–91.

z ballad i ludowych opowieści, która została pozbawiona swego żywiołu – postanowiła wyeksponować przede wszystkim to drugie oblicze głównej bohaterki, pozwalając wybrzmieć na scenie folklorystycznym tekstom, z których tę postać Ibsen do teatru przeniósł. Konsekwencją decyzji Sontag jest znacznie ostrzejsze niż w sztuce Ibse- na odseparowanie dwóch różnych światów, które zamieszkują małżonkowie Wangel, a także zdecydowanie jednoznaczny finał, w którym ich pojednanie (a także pojedna- nie ich dwóch różnych światów) jest tylko wymuszoną przez okoliczności maskaradą. Tymczasem *Kobieta z morza* Ibsena wymyka się wszelkim jednoznacznym interpreta- cjom. Tam pojednanie małżonków, finałowy *happy end*, który budzi wielkie oburzenie Sontag, bo jej zdaniem odbiera wszelką wiarygodność tytułowej postaci, ma u Ibsena zbyt ostentacyjnie konwencjonalny charakter, by można je było odczytać dosłownie. Ibsenowska historia Ellidy, kontrapunktowana historiami jej dwóch pasierbic, pozo- staje do końca otwarta, prowokując więcej pytań niż odpowiedzi. Pytań o to, czy auto- nomia i wolność pozostają w nieusuwalnej sprzeczności z poczuciem przynależności i wspólnoty, czy doświadczenie niesamistości podmiotu zawsze musi być źródłem rozpacz i buntu, nigdy zaś źródłem siły. Ibsen zadaje te całkiem nowoczesne pyta- nia o kondycję podmiotu, zderzając światooobrazy i światoodczucia o różnogatunko- wej proveniencji i utrzymując owe obrazy i odczucia w swoistej równowadze, którą zburzyła Susan Sontag. Sztuka Sontag ma na pozór bardziej otwartą kompozycję niż dramat Ibsena, konsolidowany fasadą realistycznego toku akcji. W gruncie rzeczy jednak kolażowa mozaika Sontag daje się bez trudu ułożyć w spójną całość, podczas gdy realistyczna fasada Ibsena, oparta na przyczynowo-skutkowych fundamentach, zostaje zbudowana tylko po to, by różnogatunkowe okruciny, pośród nich zaś strzępy ludowych podań, opowieści i ballad (a jest ich znacznie więcej niż tylko te, które przy- wołuje Susan Sontag), zaczęły ją rozsadzać, zasiewając wątpliwości i mnożąc pytania zamiast odpowiedzi.

Pouczające są tu studia nad szkicami do dramatów i ich brulionowymi wersjami, od których zresztą swą pracę rozpoczęła amerykańska autorka. Wynika z nich bowiem, że jeśli Ibsen zaciera balladowy rodowód swoich bohaterów i ich motywacje, jeśli mnoży skojarzenia, czyni tak nie po to, by zamaskować, zakamuflować, sprytnie dawkować i uatrakcyjnić jakąś jedną prawdę na temat wydarzeń i osób, którą dramat przepowia- da, lecz raczej po to, by potęgować poczucie, iż ta jedyna prawda nie istnieje. Nie ule- ga wątpliwości, że decyzja Sontag podyktowana była nieufnością wobec tekstu Ibsena, a nawet zdecydowanie negatywną oceną jego ostatecznej wersji. W moim przekonaniu przyczyną owej nieufności i negatywnej oceny była zbyt stereotypowa i za mało od- ważna lektura *Fruen fra havet*. Zarazem jednak wersja przygotowana przez Sontag dla Wilsona postawiła w centrum uwagi istotny, a często niedostrzegany albo lekcewa- żony aspekt dramatów norweskiego autora. Sama Sontag była zresztą przekonana, że w swojej *Kobiecie z morza* pozostała wierna temu, co uznała za najbardziej interesujące, wyraziste i ważne w koncepcji autora. Jej archeologiczno-artystyczny gest można z po- wodzeniem powtórzyć w odniesieniu do większości dramatów Ibsena, toczących się w mieszczańskich wnętrzach, każdy z nich bowiem w mniejszym lub większym stopniu zawiera niezwykle istotne dla interpretacji ślady ludowych wyobrażeń i symboli, co

skupia w ostatnich latach uwagę coraz większej grupy badaczy⁴. A na pytanie o to, jaką rolę owe folklorystyczne tropy odgrywają w jego dramatach o tematyce współczesnej, nie ma, rzecz jasna, jednoznacznej odpowiedzi.

Choć w swej późnej twórczości Ibsen robi z norweskiego i skandynawskiego folkloru użytek wielce oryginalny, jego przygoda z sagami, ludowymi podaniami i balladami rozpoczyna się w sposób typowy dla innych przedstawicieli pokolenia, opatrzonego etykietką narodowych romantyków, dominujących bez reszty w norweskiej literaturze w roku 1850, roku debiutu Ibsena. Inspiracja nordycką mitologią, staronordycką literaturą (tłumaczoną i wydawaną chętnie w owym czasie), a także fascynacja przetwarzającym tę tradycję rodzimym folklorem pozostawiła swe piętno na twórczości pisarzy, poszukujących wyrazu dla budowanej z niemałym wysiłkiem tożsamości Norwegów, narodu dojrzewającego wówczas do starań o odzyskanie własnej państwowości oraz własnego języka literackiego. Już we wstępie do pierwszego zbioru pogrupowanych tematycznie norweskich opowieści ludowych, wydanego przez Andreasa Faye w 1833 roku, obok obszernej charakterystyki fantastycznych postaci występujących w tekstach, znalazła się sugestia, że prezentowany materiał stanowić powinien znakomite źródło inspiracji dla norweskich pisarzy i artystów. Liczne wydania staronordyckich sag i opowieści, potem także ballad były jednak nie tylko źródłem wątków, postaci czy motywów, lecz także obszarem poszukiwań językowych, ułatwianych przez wydawane od początku lat trzydziestych słowniki języka staronordyckiego czy słowniki etymologiczne. I choć wspomniany zbiór Andreasa Faye krytykowano za ujednolicenie stylu wszystkich odnotowanych opowieści, to już w następnej, najśłynniejszej i wznowianej do dziś antologii *Norske Huldreeventyr og Folkesagn* Asbjørnsena i Moe widać pewną troskę o zachowanie walorów języka i stylu ustnych opowieści spisanych przez badaczy. Dwa tomy, wydane przez Asbjørnsena i Moe w 1845 i 1848 roku, odegrały trudną do przecenienia rolę w procesie kształtowania się norweskiego języka literackiego, krystalizującego swą tożsamość na podstawie żywego języka mówionego, który tylko na prowincji oparł się kosztowności i wpływowi urzędowego duńskiego. W latach pięćdziesiątych oprócz zbiorów baśni, legend i podań zaczęły się ukazywać antologie norweskich ludowych ballad (Magnusa Brostupa Langstada w 1853 roku, Sophusa Bugge w 1858). Współcześni folklorysty odnotowują wiele cech odróżniających norweskie ballady ludowe od podobnych tekstów szwedzkich czy duńskich. Co więcej, prowadzone w ramach najnowszych badań gruntowne analizy językowe dowodzą, że wiele grup ballad, znanych w różnych wariantach w całej Skandynawii, ma norweskie korzenie. To właśnie na norweskich dworach, połączonych silnymi więziami politycznymi i kulturalnymi z dworami angielskimi czy francuskimi, zrodziła się w XIII wieku nordycka ballada średniowieczna, pod względem formalnym oparta na importowanych wzorcach, lecz materiał fabularny, postaci i motywy czerpiąca z tradycji staronordyckiej.

⁴ Na kształt niniejszego artykułu wpłynęły publikacje badaczy folklorystycznych źródeł Ibsena. Pośród najważniejszych należy wymienić: N.S. Alnæs, *Varulv om natten. Folketro og folkediktning hos Ibsen*, Oslo 2003 (wybór tekstów z tej książki ukaże się w polskim tłumaczeniu nakładem Księgarni Akademickiej w roku 2009); P. Sch. Jacobsen, B.F. Leavy, *Ibsen's Forsaken Merman. Folklore in the Late Plays*, New York 1988; S.S. Stanton, *Trolls in Ibsen's Late Plays*, „Comparative Drama”, vol. 32 (winter 1998/99), no. 4, s. 541–575.

Korpus dwustu mniej więcej takich ballad przetrwał w tradycji ustnej przeszło pięćset lat⁵. I choć przekształceniom uległa ich szata językowa, bo w XIX wieku znane były już tylko w prowincjonalnych dialektach, pozostało w nich wiele zagadkowych, staronordyckich słów, których znaczenia nie potrafili częstokroć określić wykonawcy ballad, a które świadczyły o wędrownie tekstów przez wieki.

Ibsen niewątpliwie znał wspomniane tu antologie i podobnie jak inni uczestnicy kulturalnej debaty szukał w folklorystycznym materiale inspiracji – nie tylko tematycznej jednak czy językowej. Przejawem jego oryginalnej refleksji nad możliwościami wykorzystania norweskiej tradycji ustnej jest wykład, jaki wygłosił w lutym 1857 roku dla członków bergeńskiego klubu literackiego „Foreningen av 22. December”, wydrukowany w dwóch częściach 10 i 17 maja tego samego roku na łamach „Illustrert Nyhedsblad”. Tekst ten, zatytułowany *O balladzie i jej znaczeniu dla poezji artystycznej* – niegdyś lekceważony przez badaczy twórczości Ibsena i traktowany w najlepszym razie jako dokument jego artystycznego i intelektualnego rozwoju, w najgorszym zaś jako dowód, że naukowca by z niego nie było, stał się w ostatnich latach przedmiotem pogłębionej refleksji. Norweska badaczka folklorystycznych tropów w dramatach Ibsena, Nina S. Alnæs, podkreśla, że niektóre intuicyjnie przez autora postawione tezy zostały potwierdzone później przez folklorystów – jak choćby teza o oryginalnym charakterze ballad norweskich, wtórnym zaś ballad duńskich i szwedzkich, a także opinia o bezpośrednim związku obrazowania i metaforyki charakteryzujących ballady ze światobrazem i cechami mentalności społeczności, które owe teksty przetwarzały i przechowywały w zbiorowej pamięci. Nie ulega wątpliwości, że artykuł Ibsena, inspirowany duchem narodowego romantyzmu, został skonstruowany tak, by, zgodnie z potrzebą tamtych czasów wykorzystać analizowany materiał do scharakteryzowania rdzennie norweskiej kultury jako autentycznej, prastarej i zakorzenionej w szacownej tradycji, skutecznie opierającej się w swym rdzeniu obcym wpływom. W tym sensie przywoływany tekst uznać wypada za dokument, świadczący o silnych związkach Ibsena z dominującą wówczas w Norwegii formacją intelektualno-artystyczną.

Kilka tez artykułu zasługuje jednak także na szczególną uwagę w kontekście późniejszej, oryginalnej twórczości jego autora. Ibsen podkreśla, że norweskie ballady w takim kształcie, w jakim się zachowały, są dziełem zbiorowym, bo jeśli nawet miały w średniowieczu konkretnego autora, to, stając się elementem tradycji ustnej, a nie pisanej, przekazywane z doliny do doliny, z pokolenia na pokolenie, przemieniały każdego słuchacza – w twórcę. Ibsen trafnie uwypukla zatem tę cechę ballad, która, jak byśmy to dziś określili, czyni je znakomitym przykładem twórczości w kulturach prymarnie ustnych. Współtwórczość wszystkich uczestników toczącego się przez wieki procesu komunikacji, którego owocem są ballady, jest jednak dla Ibsena nie tylko pochodną ustnego charakteru owego procesu, lecz także, czy może przede wszystkim, rezultatem temperamentu i specyficznego charakteru wyobraźni społeczności, w której ten proces przebiegał. Autor ar-

⁵ Najwięcej ballad udało się odnaleźć w Telemarku, górskim regionie południowej Norwegii, położonym nieco na uboczu, którego mieszkańcy po wielokroć bronili idei samostanowienia i opierali się procesowi feudalizacji; Telemark charakteryzowany jest współcześnie jako obszar, w którym w największym stopniu zachowana została ciągłość historyczna i kulturowa.

tykułu, w nieco heglowskim tonie, przeciwstawia „ludy Północy” „ludom Południa”. Dla tych pierwszych, ogarniętych współtwórczą pasją, słuchanie nie jest procesem biernego odbioru, lecz prze-twarzaniem, re-kreacją, te drugie natomiast powierzają reprezentację i ekspresję swego doświadczenia artystom, otrzymując w zamian dzieła zamknięte, gotowe i doskonałe. W pewnym sensie ucieleśnieniem tak rozumianego „ducha ludów Północy” będzie stworzona kilkanaście lat później postać Peera Gynta, w której owa idealizowana w latach pięćdziesiątych, niepohamowana potrzeba współtwórczości i przekształcania własnego życia w estetyczny twór zostaje gruntownie i bardzo krytycznie przemyślana na nowo. Jednak w eseju, o którym tu mowa, ta współtwórcza pasja interpretowana jest jednoznacznie pozytywnie. To ona sprawiła, że w norweskich balladach, zdaniem Ibsena, można wyraźnie wyczuć puls historycznej ciągłości, zarazem jednak ten pęczniący bagaż tradycji nie nadweręża w niczym ich świeżości. Co więcej, ballady znacznie lepiej niż sagi nadają się do dramatyzacji, a to ze względu na swą heterogeniczność rodzajową i gatunkową. W balladach bowiem epicki, pogański materiał mityczny, nasiąkł liryzmem i dramatyzmem, jaki wniosła weń wyobraźnia chrześcijańska, a elementy epickie, liryczne i dramatyczne tworzą jedną całość, choć wciąż odsyłają do swych źródeł. W liryzmie i dramatyzmie ballad znajduje ujście to, co niewytłumaczalne, niewyraźne i niepochwytne, i co z kolei czyni z nich idealne tworzywo dla współczesnego dramatu. Chociaż w przywoływanym eseju Ibsen mówi z całą pewnością o dramacie wierszem, na tym bowiem etapie swego rozwoju w mowie związanej upatruje przyszłości narodowego, norweskiego dramatu, jaki chce stworzyć, to właśnie wywiedzione z analizy ballad utożsamienie tego, co poetyckie, z tym, co niewyraźne, stanie się zarzewiem całkiem nowego rozumienia poezji i poetyckości, do którego Ibsen dojdzie niemal trzydzieści lat później i które będzie realizował w swoich ostatnich dramatach prozą (sztuką znacznie trudniejszą od wiersza, jak sam napisze w jednym z listów).

Pięć lat po przywołanym tu, pełnym pasji wystąpieniu na temat norweskiej tradycji balladowej Ibsen na dwa miesiące staje się prawdziwym folklorystą: ma okazję poznać ową tradycję z pierwszej ręki. Lato roku 1862 poświęca bowiem na „wyprawę terenową”: wędruje po Telemarku w poszukiwaniu ludowych opowieści i ballad. Do niniejszych rozważań pasowałaby znakomicie teza o tym, że owa wyprawa jest dowodem rozwijającego się i systematycznego zainteresowania pisarza folklorem i twórczością ludową. Teza taka byłaby jednak interpretacyjnym nadużyciem. Wszystko wskazuje bowiem na to, że Ibsen wystąpił o stypendium uniwersyteckie na wyprawę naukową w góry, nie mając lepszego pomysłu na zdobycie pieniędzy i złapanie oddechu w okresie frustracji i twórczego paraliżu, jaki przeżywał po jedenastu latach pracy na scenie⁶. Wiadomo także, iż w pierwszej fazie swojej wędrówki nie zajmował się szczególnie intensywnie poszukiwaniem ludzi, od których mógłby usłyszeć stare podania czy ballady. Na interesującego rozmówcę trafił nieco później, dzięki rodzinie żony. Był nim Peder Fylling, któremu kalectwo uniemożliwiało czynny udział w normalnym życiu wsi i który okazał się skarbnicą różnorodnych opowieści. Spośród niemal czterdziestu zasłyszanych wówczas opowieści Ibsen opraco-

⁶ „[...] harówka w teatrze to dla poety powtarzane codziennie spędzanie płodu” – tymi słowami wspominał Ibsen ów okres pięć lat później w liście do Bjørnsona z 28 XII 1867 roku.

wał i spisał tylko cztery, które opublikował pod koniec 1862 roku na łamach „Illustreret Nyhedsblad”. Ale w jego późniejszej twórczości rozsiane są nie tylko ślady lektury folklorystycznych antologii, lecz także pogłosy własnoręcznie zanotowanych podczas tej wyprawy opowieści i ballad. O sposobie ujęcia zebranego materiału – zgoła nie naukowym i bardzo indywidualnym – świadczy forma zapisu, jaką Ibsen stosował. W odnalezionym siedemdziesiąt lat później przez jego synową notatniku z tego okresu nie ma zapisów spójnych i całościowych. Z wrywkowych haseł, wybranych fraz, słów i motywów wyłaniają się nie tyle opowieści jako takie, ile, w pewnej mierze, obraz żywej mowy opowiadacza, przede wszystkim zaś obraz słuchającego Ibsena, który od razu wszystko filtruje przez swoją wrażliwość.

Po napisaniu *Peera Gynta*, w którym różnorodny materiał folklorystyczny, znany autorowi i z lektury, i ze słuchu, owocuje na wielu poziomach, w twórczości Ibsena na kilkanaście lat milkną echa ballad oraz ludowych opowieści. Powracają jednak w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a pierwszym z późnych dramatów, w których odgrywają bardzo ważną rolę, jest *Dzika kaczka*. Gdy podczas hucznych obchodów swego siedemdziesięciolecia Ibsen komentował własną twórczość, obracając się wokół tematów współczesnych, bronił się bardzo przed etykietką społecznego reformatora czy myśliciela i podkreślał, że zawsze czuł się poetą. Wielu badaczy twórczości Ibsena podejmowało już ten trop i na kilka sposobów definiowało skomplikowaną i oryginalną poetyckość jego formy dramatycznej oraz jego myślenia teatrze. Ten szczególnie rodzaj poetyckości można uznać za jeden ze wspólnych mianowników dramatów prozą pisanych w ostatniej fazie twórczości, a nawet za jeden z katalizatorów, które czynią z nich cykliczną całość⁷. Nie podważając innych metod opisu Ibsenowego rozumienia kategorii poetyckości, warto się zastanowić, w jakiej mierze ową cykliczną całość o poetyckim charakterze czynią z dramatów współczesnych coraz wyraźniejsze odwołania i aluzje do balladowego materiału, studiowanego, zbieranego i spisywanego przez Ibsena wiele lat wcześniej, w trudnych początkach dramatopisarskiej kariery.

Balladowe motywy powracają w twórczości Ibsena z wielką siłą w *Rosmersholmie*⁸. Przypuścić można, że wyrazistość swoją zawdzięczają osobistym doświadczeniom autora w okresie pracy nad tym tekstem. Bo choć pierwsze notatki i szkice do *Rosmersholmu* powstały zimą 1884/1885, to koncepcja sztuki dojrzała podczas letniego pobytu autora w Norwegii w 1885 roku. A dodać wypada, że Ibsen odwiedził rodzinny kraj po raz pierwszy po 11 latach emigracji. *Rosmersholm* jest niewątpliwie pierwszym od czasu *Peera Gynta* dramatem Ibsena tak bardzo „norweskim”. Owe norweskie ślady pojawiają się na wielu poziomach tekstu. Najczęściej przywoływane i interpretowane są, rzecz jasna, echa politycznych dyskusji, toczonych wówczas w Norwegii, które Ibsen przetworzył

⁷ Tu trzeba przypomnieć, że Ibsen ostatni swój dramat *Gdy wstaniemy z martwych* opatrzył podtytułem „epilog dramatyczny”, traktując tekst jako epilog całego cyklu, rozpoczętego przeszło dwadzieścia lat wcześniej *Domem lalki*.

⁸ *Rosmersholm* jest pierwszym ogniwem pewnej całości, określonej później przez badaczy jako „trylogia monachijska”. Wchodzące w jej skład dramaty *Rosmersholm*, *Kobieta z morza*, *Hedda Gabler* przetwarzają podobne układy postaci, podobne motywy i tematy w różnych perspektywach. Pośród wielu łączących je nitek jest także intertekstualna obecność ballad i ludowych opowieści.

i naszkicował karykaturalną cokolwiek kreską, co pozwala czytać *Rosmersholm* jako komedię polityczną. Istotną rolę odgrywa jednak także balladowe tło, współtworzące poetycki wymiar tekstu i wytrącające go z wszelkiej jednoznaczności⁹.

Pośród licznych folklorystycznych motywów obecnych w *Rosmersholmie* najłatwiej rozpoznać symbol białych koni, który w pierwotnych planach Ibsena miał być zresztą motywem tytułowym. Najłatwiej choćby dlatego, że o białych koniach bohaterowie dramatu wspominają dwunastokrotnie w siedmiu różnych sytuacjach dramatycznych, a także dlatego, że choć o białych koniach pierwsza mówi Rebeka, to wiadomo, iż obraz ten najczęściej przywołuje postać, w której ustach ten fantastyczny wątek brzmi zgoła realistycznie. Wiara w zwiastujące śmierć białe konie wydaje się całkiem zasadnym elementem charakterystyki pani Helseth, gospodyni Rosmera, znacznie starszej od pozostałych bohaterów, służącej w majątku od wielu lat. W tej epizodycznej postaci Nina S. Alnæs trafnie dostrzegła kilka rysów, przywodzących na myśl osoby, które folklorystom śpiewały ballady czy opowiadały ludowe podania. Folklorysty nierzadko uwypuklali ostrożność swoich informatorów w kontaktach z racjonalizującymi wszystko rozmówcami, przedstawicielami obcej, zurbanizowanej, oświeconej kultury, podkreślali ich niechęć do objaśniania symboli czy wątków z ballad, wreszcie akcentowali ich małomówność, podyktowaną wiarą w magiczną moc słowa. Chociaż pani Helseth pojawia się na scenie zaledwie kilkakrotnie, można jej, bez wątpienia, przypisać wszystkie te zachowania. Gospodyni Rosmera wnosi w świat przedstawiony specyficzny sposób oglądu i interpretacji rzeczywistości przez pryzmat tradycyjnych wierzeń czy nawet przesądów, które służą jako coś w rodzaju moralnych kierunkowskazów w komplikującym się coraz bardziej życiu. Taki sposób myślenia o tradycji zostanie wprowadzicie w dramacie opatrzonej całą serią znaków zapytania, ale na uwagę zasługuje sposób ujęcia postaci, która go reprezentuje i która, pomimo swego stereotypowego charakteru, nie nabiera karykaturalnych rysów, jak choćby figury przedstawicieli świata zarażonego polityką: koncentrujący się na walce o władzę przedstawiciele „sił konserwatywnych i sił postępowych” Kroll i Mortensgaard. W przeciwieństwie bowiem do rozpolitykowanego konserwatysty Krolla, pani Helseth wnosi na scenę takie rozumienie tradycji, w którym nie jest ona częścią uszlachetniającej i zawężającej spojrzenie ideologii, lecz filtrem, umożliwiającym interpretację osobistego doświadczenia. Motyw białych koni nie jest jednak związany wyłącznie z panią Helseth, lecz usamodzielnia się w trakcie sztuki, odrywa od pierwotnego kontekstu i, co jest skądinąd bardzo charakterystyczne dla techniki dramatopisarskiej Ibsena, nasiąka coraz to nowymi znaczeniami, podlegając indywidualnym reinterpretacjom innych bohaterów. W ten sposób jego funkcja w strukturze dramatycznej nabiera wielu nowych wymiarów. Dość skomplikowana i wielowymiarowa jest także jego proveniencja. W mitologii nordyckiej koń był zwierzęciem świętym, związanym zarówno z kultem płodności, jak i z wyobrażeniami śmierci; w pierwszej wersji motywowi konia często towarzyszy obraz słońca, w drugiej zaś żywiołem konia staje się woda. Norweska kultura ludowa zachowała

⁹ Jeden z przywoływanych w niniejszym tekście badaczy folklorystycznych motywów w twórczości Ibsena, Per Schelde Jacobsen, wysunął nawet tezę, że waga folklorystycznego i mitycznego podtekstu sztuki jest tak wielka, iż *Rosmersholm* należałoby grać np. w maskach, by wydobyć napięcie między poziomami tekstu. Por. P.Sch. Jacobsen, *Missing the Mermaids of Rosmersholm*, „The Drama Review”, Fall 1989, vol. 33, issue 3, s. 8–10.

obie te konotacje, akcentując jednak silniej skojarzenie obrazu konia ze śmiercią, czy to w przysłowiach, czy w przesądach (sen o koniu był zapowiedzią śmierci lub nieszczęścia; konie zawsze zatrzymują się w miejscu nieszczęścia, w szczególności zaś w miejscu przeznaczonym samobójczą śmiercią), czy w balladach. Pod postacią konia pojawić się może sam diabeł czy też wodnik, po to tylko, by nieszczęśnika, który go dosiadzie, wciągnąć pod powierzchnię wody. Plastyczny kształt nadały tego rodzaju wierzeniom i opowieściom obrazy współczesnego Ibsenowi malarza i rysownika, Theodora Kittelsena. W kontekście niniejszych rozważań podkreślić wypada fakt, że na dwóch obrazach tego artysty złowrobnego wodnika pojawia się właśnie pod postacią białego konia, rozświetlającego romantyczną okolicę. Jeśli dodać do tego spostrzeżenie, że Kittelsen był ilustratorem najpopularniejszych zbiorów ludowych baśni i podań wydawanych przez Asbjørnsena i Moega oraz że to właśnie jego dzieła w największym stopniu ukształtowały wyobrażenia trolli, wodników czy huldr, trudno się oprzeć wrażeniu, iż motyw białych koni uruchamia w *Rosmersholmie* skojarzenia z całym zespołem najróżniejszych i żywych w wyobraźni zbiorowej tekstów kultury, w których koń, w powiązaniu z żywiołem wody, staje się znakiem przekroczenia granicy – między życiem a śmiercią, między różnymi ontologicznie światami czy formami istnienia. Stosunek zaś bohaterów do białych koni jest nie tylko metonimią ich stosunku do tradycyjnych metod nadawania sensu codzienności, lecz także metaforą ich zmieniającego się myślenia o relacji między różnymi ontologicznie światami czy o możliwości transgresji.

W podobny krąg skojarzeń wpisuje się inny ważny motyw z *Rosmersholmu*: kładka czy też mostek nad wodospadem młynówki. Malownicza kładka to miejsce, w którym samobójstwo popełniła Beata, żona Rosmera; miejsce, które on sam omija szerokim łukiem, ku wielkiej rozpaczce Rebeki, pragnącej, by uwolnił się od ciężaru przeszłości; wreszcie miejsce, w którym para głównych bohaterów dramatu popełni w finale podwójne samobójstwo. Kładka nad wodospadem młynówki, niewidoczna zresztą dla widzów i podobnie jak białe konie wywoływana w ich wyobraźni tylko za sprawą dialogów bohaterów, odsyła do różnych gatunkowo intertekstów dramatu: do gotyckiej powieści czy melodramatu, w których tego rodzaju sceneria należy do gatunkowych prefabrykatów i współtworzy atmosferę grozy i niesamowitości, lecz także do literatury staronordyckiej i ludowych ballad, w których tego rodzaju motyw funkcjonuje w kilku kontekstach. W wielu mitologiach, między innymi w mitologii nordyckiej, obraz mostu jest zarazem obrazem granicy i przejścia między światem żywych i umarłych. W nordyckiej kulturze ludowej ogromnie popularne są natomiast opowieści i ballady, w których most staje się przestrzenią symbolicznego powiązania miłości i śmierci, a także przestrzenią liminalną, symbolem *rite de passage*. Bohaterkami tych ballad są najczęściej młode kobiety, które w drodze do kościoła na swój własny ślub zostają porwane przez wodnika lub inną nadprzyrodzoną istotę, most jest zaś najczęstszą scenerią tego nieszczęścia. Do najpopularniejszych tekstów wykorzystujących ten motyw należy ballada o Gautem i Magnhild, znana w różnych wariantach we wszystkich krajach skandynawskich, zawierająca motyw, wokół których Ibsen konstruuje akcję *Rosmersholmu*: mostek jako przestrzeń zmiany tożsamości, miejsce budzącego lęk skrzyżowania różnych porządków ontologicznych, miejsce nieoczekiwanego splotu miłości i śmierci. Ballada opowiada o kochającej się pa-

rze narzeczonych w przeddzień ich ślubu, o lęku Magnhild, nawiedzanej snami o śmierci, która ma ją spotkać w drodze do kościoła, o zapewnieniach Gautego, który przysięga jej strzec, zwłaszcza zaś nie dopuścić, by coś złego przytrafiło jej się na mostku pojawiającym się w złowróżbnych snach. Gdy jednak następnego dnia orszak przejeżdża przez mostek, Magnhild wpada do wody. Gaute chwytą wówczas pośpiesznie swój instrument, najczęściej harfę, a jego przejmująca muzyka – jak muzyka Orfeusza – wydobywa stopniowo na powierzchnię wszystko, co w przyrodzie skryte, by wreszcie wyciągnąć z nurtu rzeki porwaną przez wodnika narzeczoną. Szczęśliwie, choć nie bez dramatycznych perypetii, zakończone przejście przez mostek jest tu zarazem inicjacją w dorosłość obojga bohaterów. Jeśli więc ten balladowy scenariusz uczynić kontekstem dla „problemów z kładką”, jakie mają bohaterowie *Rosmersholmu*, to można w Rosmerowym uporczywym omijaniu kładki nad młynówką dopatrzyć się nie tyle gestu bezsilności wobec przeszłości, ile odmowy wejścia w dorosłość. Z taką możliwością interpretacyjną „rymuje się” wyrażana po wielokroć przez Rosmera tęsknota za niewinnością, marzenie o raju dzieciństwa, wolnym tak od winy, jak i doświadczenia. W balladach liminalne doświadczenie, symbolizowane obrazem przejścia przez mostek, kończy się różnie – czasem włączeniem we wspólnotę na nowych już prawach (jak choćby w przywoływanej przez chwilą balladzie, w której norweski Orfeusz przeprowadza przez granice dwóch światów swoją Eurydykę), czasem jednak ostatecznym wyłączeniem z ludzkiej wspólnoty, które może być rozumiane jako odmowa przyjęcia zasad owej wspólnoty. W obu jednak przypadkach zaakcentowany zostaje moment wyjścia ze sfery liminalnej. Ibsen natomiast, koncentrując uwagę bohaterów na symbolicznym, niewidocznym dla widzów, mostku, akcentuje właśnie fazę liminalną. O ile ballady ukazują doświadczenie liminalności w kontekście większej, spójnej całości dramatu inicjacyjnego, o tyle u Ibsena to doświadczenie nabiera samoistnej wartości. W przeciwieństwie do ballad *Rosmersholm* nie daje jasnej odpowiedzi na pytanie, jaki sens ma wejście w tę niebezpieczną sferę rozchwiania tożsamości. Gdy Rosmer i Rebeka stają na kładce nad młynówką, każde z nich musi na własną rękę nadać sens temu gestowi. Spłątana sieć tekstowych i intertekstualnych sygnałów nie pozwala rozstrzygnąć jednoznacznie, czy jest to gest włączenia się na nowo w któryś z dwóch odmiennych światów wartości, jakie bohaterów ukształtowały, czy też raczej gest ustanowienia nowych zasad konstruowania sensu doświadczenia, w którym istotna jest sama odwaga doświadczania liminalności. Historia Rosmera i Rebeki jest jednak twórczym przetworzeniem balladowego motywu, kolejnym etapem życia tego typu ballad, w których najpierw na światobraz i wartości wikińskie nałożony został światobraz i wartości chrześcijaństwa, teraz zaś, u Ibsena, pojawił się kontekst kolejny, doświadczenie nowoczesności.

Z tej samej rodziny tekstów, do której należy przypomniana przed chwilą ballada o Magnhild i Gautem, pochodzą dwie duńskie ballady, często przywoływane przez badaczy w kontekście *Rosmersholmu*: *Rosmer i Agnete og havmennen*¹⁰. Pokrewieństwo pierwszej z wymienionych ballad ze sztuką Ibsena sugeruje już sam tytuł: troll, który jest jej bohaterem, nosi bowiem to samo miano co Rosmer. W duńskiej wersji ballady Rosmer

¹⁰ Obie znalazły się w bardzo popularnym zbiorze ballad duńskich wydanym przez Grundtviga w 1853 i 1856 roku, a zatem wtedy, gdy Ibsen interesował się żywo folklorem i badaniami folklorystycznymi.

jest podwodnym trollem czy wodnikiem, który więzi w swoim podwodnym świecie młodą dziewczynę. Gdy dziewczynę odnajduje i uwalnia jeden z jej braci (ten, którego żywioł morza nie zdoła pokonać), Rosmer z wściekłości albo rozpaczony tonie. Figura wodnego trolla – Rosmera, daleka od jednoznaczności, rzuca pewne światło na skomplikowaną postać Ibsenowskiego bohatera: Rosmer-wodnik jest jakby rozdwojony w sobie, ma naturę złośliwego trolla, ale też wiele rysów szlachetnych i ludzkich (jest bardzo uczuciowy, kilkakrotnie płacze, nie ma wątpliwości co do jego szczerego przywiązania do dziewczyny). Rozdarcie wewnętrzne o podobnym charakterze, wpisane w postać Johanna Rosmera, wywoływało wiele dyskusji wśród interpretatorów *Rosmersholmu*, narażając zresztą Ibsena na zarzuty części krytyków, którzy chcieli widzieć w jego dramacie tekst realistyczny, z mechanicznie, zgodnie z zasadami logiki przyczynowo-skutkowej ukształtowanymi wydarzeniami i postaciami. Za kolejny punkt styczności obu tekstów (powracający w następnym dramacie Ibsena, *Kobiecie z morza*) uznać można wyeksponowany tutaj (podobnie jak w opowieściach o ludziach-fokach) motyw fascynacji istotą pochodzącą z innego świata, przytłoczonej śmiercią w nurtach wody. Do listy punktów wspólnych dodać można jeszcze motyw incestu, który się pojawia w wielu wersjach ballady; w zachowanym we fragmentach wariacie norweskim rodzeństwo nie tylko się w sobie zakochuje, ale też spodziewa się dziecka; tu jednak świadomość przekroczenia prawa nie da spokoju bratu dziewczyny, który ostatecznie przyjmie chrzest, a potem śmierć jako karę za swój czyn, rozumiany już teraz jako grzech. Zagadkowa przemiana, jaka zachodzi w Rosmerze w finale sztuki – gdy szlachetny, delikatny, pasywny, byłby pastor najpierw manipuluje poczuciem winy zakochanej w nim kobiety tak, by nakłonić ją do samobójstwa (innymi słowy wciągnąć pod wodę, niczym balladowy troll), potem zaś staje się inicjatorem podwójnego samobójstwa poprzedzonego symbolicznymi zaślubinami, włączającymi w pewnym sensie bohaterów w porządek, który chcieli zburzyć – odsyła zatem do całej sekwencji motywów z balladowego źródła. Ta balladowa inspiracja bywała dla badaczy wehikułem umożliwiającym psychoanalityczną interpretację tekstu, pogłębiającą znacznie pamiętną propozycję Freuda z początku XX wieku¹¹. Warto jednak zaznaczyć, że motyw incestu, wydobyty z wielką siłą perswazyjną przez Freuda, wcale nie jest tak oczywisty w tekście Ibsena: nieprzypadkowo pojawia się wyłącznie w sferze interpretacji, a nie faktów. Też o kazirodczym związku Rebeki z ojczymem, który w rzeczywistości miałby być jej biologicznym ojcem, wysuwa przecież jeden z najmniej wiarygodnych bohaterów dramatu, dyrektor Kroll, ukazany od samego początku jako człowiek spoglądający na rzeczywistość tendencyjnie, przez przesłonę ideologii i stereotypów, bardzo poręcznych, bo umożliwiających wygładzenie skomplikowanej i burzliwej rzeczywistości oraz przykrojenie jej do prostego schematu. Kroll szuka logicznego, przyczynowo-skutkowego wyjaśnienia wydarzeń i znajduje je właśnie w motywie incestu.

Drugiej ze wspomnianych duńskich ballad, zatytułowanej *Agnete og havmannen*, nie można traktować jako czysto folklorystycznego źródła, stanowiącego inspirację dla *Rosmersholmu* czy innych dramatów Ibsena (na przykład *Żony z morza*). Rolę równie istotną

¹¹ Por. E. Østerud, *Den rosmerke adelighet og dybdepsykologien. En studie i Henrik Ibsens Rosmersholm*, „Norsk skrift” 1981, nr 34, s. 1–45.

jak sama ballada mogła bowiem odegrać jej bardzo znana interpretacja, zamieszczona w *Bojaźni i drzeniu* Sorena Kierkegaarda¹². Też, iż *Rosmersholm* Ibsena został oparty właśnie na tym fragmencie utworu Kierkegaarda, wysunął w 1977 roku Jørgen Haugan¹³, podjęli zaś inni badacze, między innymi Erik Østerud¹⁴ i Per Schelde Jacobsen¹⁵, wskazując nie tylko punkty zbieżne w scenariuszu wydarzeń interpretowanej przez Kierkegaarda ballady oraz sztuki Ibsena, ale też zaskakująco podobne sformułowania czy obrazy. Kierkegaard wydobywa dwa scenariusze z popularnej opowieści o uwiedzionej przez „człowieka morskiego” Agnieszce (w przekładzie Iwaszkiewicza imię dziewczyny tak właśnie zostało spolszczone). Jak pokazuje Per Schelde Jacobsen, oba scenariusze, oba sposoby przetworzenia balladowego materiału można odnaleźć w sztuce Ibsena. W scenariuszu pierwszym ufnosć i wiara dziewczyny, a przede wszystkim siła jej niewinności nieoczekiwanie pokonują „człowieka morskiego” – kielznąją jego namiętą, żywiołową naturę. Ta wersja Kierkegaarda odzywa się wyraźnym echem w scenariuszu planowanego uwiedzenia Rosmera przez dziecko natury, kobietę-wikinga, Rebekę. Echo Kierkegaarda słysząc nie tylko w powracającym wciąż na уста Ibsenowskiego Rosmera refrenie o upragnionej „niewinności”, ale też w obrazie, którym Rebeka opisuje doświadczenie przemiany, jakiej doznała, żyjąc w Rosmersholmie. Gdy Agnieszka Kierkegaarda z ufnością spogląda na „człowieka morskiego”,

o dziwo! Morze przestaje się burzyć, dziki szum bałwanów cichnie, namiętność natury, która jest mocą człowieka morskiego, porzuca go, zapada całkowita cisza [...]. Człowiek morski załamuje się, nie może się sprzeciwić sile niewinności, jego żywioł go zdradza, nie potrafi już uwieść Agnieszki.

Ibsenowska Rebeka swoją przemianę opisuje bardzo podobnymi słowami, kreśląc najpierw obraz swej namiętności jako wzburzonego, rozkielznanego morza, nad którym pod wpływem zetknięcia z niewinnością zapada znamienna cisza: „Wszystkie wzburzone siły legły spokojnie, w ciszy. Opanował mnie spokój, taka cisza, jaką spotyka się u nas, daleko na północy, gdy nocą świeci słońce”¹⁶.

Scenariusz drugi, nakreślony przez Kierkegaarda w *Bojaźni i drzeniu*, zrealizowany zostaje natomiast w finale *Rosmersholmu*, gdy były pastor Johannes Rosmer okazuje się „udomowionym wodnikiem”, w którym zawiedziona nadzieja na niewinność budzi zwodniczą naturę, czyniąc go na powrót balladowym demonicznym uwodzicielem. Rosmer byłby tu tym wariantem „człowieka morskiego”, który już się z sobą samym nie utożsamia, który chce się wyrwać ze swojego świata i wie, że z tego kryzysu wybawić go może tylko miłość niewinnej dziewczyny. Gdy jednak okazuje się, że jego wyidealizowana uko-

¹² Por. S. Kierkegaard, *Bojaźń i drzenie. Choroba na śmierć*, przekł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969, s. 103–112. Powinowactwo między tekstem Ibsena a Kierkegaarda można pokazać za pomocą metod analitycznych, wspomnieć jednak warto, że taki trop podsuwa także jedna z pierwszych notatek Ibsena do tej sztuki, w której autor charakteryzuje głównego bohatera: „Ból i gorycz budzą w nim to, co demoniczne”, a przywoływany fragment eseju Kierkegaarda jest właśnie analizą demoniczności.

¹³ Por. J. Haugan, *Ibsens metode. Den indre utvikling gjennom Ibsens dramatik*, København 1977.

¹⁴ Por. E. Østerud, *Den rosmerske adelighet...*

¹⁵ P.S. Jacobsen, B.F. Leavy, *Ibsen's Forsaken Merman. Folklore in the Late Plays*, New York 1988.

¹⁶ H. Ibsen, *Rosmersholm*, przekł. J. Giebułtowicz [w:] H. Ibsen, *Dramaty*, Warszawa 1958, s. 245.

chana nie jest wcale „aniołem wyzwolicielem”, że żywioł, przed którym „człowiek morski” chce uciec, jest także i jej żywiołem, „chwytą stęsknioną w objęcia i razem rzucają się w odmęty. Nigdy jeszcze nie był tak dziki, nigdy tak pełen żądz, gdyż właśnie od tej dziewczyny oczekiwał wybawienia”¹⁷.

W tym przypadku nie tylko scenariusz wydarzeń, z finałową śmiercią pary w wodzie, zbliża oba teksty. Spokrewnia je także charakter wewnętrznego napięcia, jakiego doświadczają męscy bohaterowie obu tekstów, oraz sposób językowej charakterystyki tego napięcia. Rosmer Ibsena, podobnie jak „człowiek morski” Kierkegaarda, przeciwstawia nieustannie tęsknotę do niewinnej miłości – „dzikiej pożądlivości”, waloryzując tę ostatnią negatywnie i nie znajdując sposobu na ich pogodzenie w doświadczeniu.

Rosmersholm można czytać jako dramat spotkania dwojga ludzi z różnych światów, ludzi, dla których owo spotkanie okazuje się doświadczeniem granicznym (przybierającym najbardziej klasyczne skądinąd postaci: miłości i śmierci) prowadzi do rozszczelnienia granic światów, w których do tej pory żyli, a także do zachwiania ich poczucia tożsamości i związanego z nim nierozzerwalnie poczucia sensowności życia i doświadczenia. W takim ujęciu balladowe interteksty, choć obecne tylko w postaci okrucich, nabierają szczególnego znaczenia. Ballady od wieków stanowiły bowiem zarówno formę ekspresji tego rodzaju doświadczeń, jak też coś w rodzaju scenariusza wtajemniczenia, podpowiadającego, jak sobie z nimi radzić, na jakich wartościach się oprzeć, by bezpiecznie wyjść z obszaru liminalnego i zostać włączonym we wspólnotę. U Ibsena ballady z pewnością tracą wymiar dydaktyczny, przestają być receptami czy drogowskazami, zmieniają się raczej w znaki zapytania, którymi opatrywane są motywacje postaci. Przywoływanie balladowych scenariuszy, wzorców tożsamości czy symboli wydobywających na jaw sens świata nie ma na celu uniwersalizacji doświadczenia bohaterów dramatów. Wprost przeciwnie, multiplikacja balladowych źródeł, których nie da się w jednoznaczny sposób zinterpretować, służy uwypukleniu radykalnej prywatności doświadczenia bohaterów Ibsena, czy – jeśli pójść tropem Kierkegaarda, bo wydaje się, że obecność jego pism wśród intertekstów dramatu Ibsena nie jest przypadkowa – rozpoznaniu subiektywności prawdy¹⁸. W doświadczeniach Rosmera, Rebeki, a także innych bohaterów późnych sztuk można wprawdzie odnaleźć scenariusze zapisane przed wiekami w balladach, baśniach czy podaniach, ale nie stają się one gwarantem sensu, w zbyt wielu bowiem różnych kierunkach prowadzą. Rozchwiane i rozkołysane „balladowe drogowskazy” pełnią w strukturze dramatycznej Ibsena podobną rolę jak idea komunikacji pośredniej, wszystkie pseudonimy i maski w dziele Kierkegaarda. A zatem zamiast oferować bohaterom i czytelnikom czy widzom „obiektywne prawdy”, zmuszają do całkowicie prywatnego (czyli takiego, za który podmiot bierze pełną odpowiedzialność) wyboru wartości, na których mogą być ufundowane sens i prawda, którą podmiot sprawdza oraz poświadcza własną egzystencją.

¹⁷ S. Kierkegaard, *Baśnie i drżenia...*, s. 104.

¹⁸ O Kierkegaardowskim koncepcie subiektywności prawdy pisze wnikliwie Mikołaj Domaradzki w książce *O subiektywności prawdy w ujęciu Sorena Aabye Kierkegaarda* (Poznań 2006).

Powyższe rozważania nie stanowią, rzecz jasna, pełnej listy folklorystycznych tropów, obecnych i znaczących w *Rosmersholmie*. Naszkicowane przyczynki interpretacyjne nie wyczerpują wszystkich możliwości uruchamianych przez te tropy. Pora jednak pokusić się o nieco ogólniejsze wnioski na temat roli folklorystycznych motywów i odniesień w *Rosmersholmie* oraz innych dramatach Ibsena o tematyce współczesnej.

Balladowe interteksty pełnią co najmniej podwójną rolę w strukturze późnych dramatów Ibsena. Stanowią jeden z wielu wzorców tożsamości, współtworzących narracyjny charakter tożsamości bohaterów. Tożsamość w późnych dramatach Ibsena jest rozumiana jako zadanie do wykonania, polegające na szukaniu jakiegoś sposobu na uzgodnienie różnych nitek tożsamościowych narracji, z których jedne bohaterowie dobrowolnie wybierają, inne – ze zgrozą rozpoznają jako własne. Poprzez uwzględnienie balladowych wzorców tożsamości w splocie innych nitek narracji tożsamościowych Ibsen osadza swoich bohaterów bardzo mocno w pewnym wspólnotowym doświadczeniu, które pozostawiło niezatarty ślad w norweskich balladach w ciągu wieków ich żywej obecności w sferze kultury oralnej. Zderza ich także z dwoma radykalnie różnymi światami wartości, które odcisnęły swe piętno na balladach. Poprzez multiplikację wzorców tożsamości stawia natomiast swoich bohaterów wobec konieczności całkiem indywidualnej interpretacji tego wspólnotowego doświadczenia.

Drugim, obok konstrukcji postaci, obszarem, w którym balladowe interteksty odgrywają istotną rolę, jest konstrukcja całego dramatu. Pojawiają się one tutaj nie pod postacią wyraźnie rozpoznawalnych i konsekwentnie prowadzonych struktur narracyjnych, nie w postaci obszernych cytatów czy utrzymanych w określonym tonie parafraz albo przetworzeń. Pojawiają się jako okruchy rozrzucone jakby przypadkowo na różnych poziomach tekstu dramatycznego i ujęte w różne modalne ramy. I wprowadzają interpretacyjny niepokój. Folklorystyczne i mitologiczne okruchy rozsadzają realistyczną fasadę, potęgują gatunkową heterogeniczność i otwierają zamkniętą na pozór strukturę dramatu, wskazując różne, czasem sprzeczne, możliwości ponownego złożenia tekstu. Sprawiają, że dramaty, które na pierwszy rzut oka wydają się zwierciadłem rzeczywistości, okazują się migotliwą lampą, a kierunek, w którym ma padać światło, jego barwę czy natężenie musi odbiorca sam wynegocjować z tekstem, który podsuwa różne możliwości. Innymi słowy, balladowe interteksty aktywizują odbiorcę i przedstawiają założoną w tekście relację komunikacyjną na taki tor, jaki Ibsen uważał za charakterystyczny dla norweskiej oralnej tradycji balladowej, opartej na współtwórczości. Poetyckość, stanowiąca, jak chciał Ibsen, nić, wokół której osnuta została cała jego twórczość, byłaby w tym ujęciu kategorią, za pomocą której opisać można nie tylko – czy nawet nie przede wszystkim – pewne cechy tekstu, lecz raczej strategię odbioru implikowaną przez kształt sztuk norweskiego dramatopisarza.